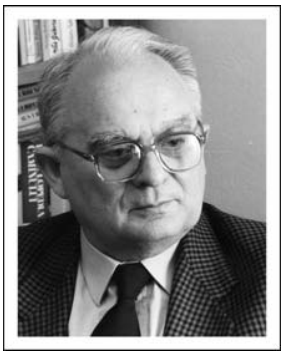
POSTBAROCUL MOZART. MENȚIUNI PRELIMINARII[*]

Prof. univ. dr. Francisc László
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca



Francisc LÁSZLÓ, muzicolog, profesor şi publicist. Cărți dedicate lui Bartók (12 titluri), Bach, Liszt, Enescu, Brăiloiu, studii despre Mozart, Ph. Caudella, Schubert, Miculi, Brahms, Kodály, Enescu, Ligeti *et al*., precum şi din domeniul istoriei muzicii din Transilvania. Volume de scrieri publicistice. Profesor (din 2007, profesor consultant) la disciplinele muzică de cameră (ciclul licențial), organologie (ciclul masteral) şi muzicologie (ciclul doctoral).

Manualele stabilesc drept repere temporale ale barocului anii 1600 şi 1750. Întâmplător sau nu, aceste jaloane se leagă de evenimente de o reală valoare simbolică: în 1600, a avut loc premiera celei mai vechi opere ce s-a păstrat până-n zilele noastre, iar 1750 este anul morții lui Bach. Totuşi, aceşti ani nu indică decât limitele temporale ale perioadei istorice de un secol şi jumătate, în care ceea ce posteritatea numeşte, prin consens, barocul muzical a avut în creația şi viața muzicală o pondere dominantă, chiar determinantă. În realitate, fireşte, stilurile de epocă se întrepătrund profund. Este atribuțiunea autorilor de manuale să stabilească, *ad usum delphini*, repere temporale orientative, dar istoriografia muzicală analitică nu operează cu limite fixe, ci, dimpotrivă, dedică o atenție deosebită tocmai acelor fenomene care, depăşind anii-cadru, relativizează periodizarea. Bunăoară, se ştie că ceea ce numim, prin consens, clasicism a fost urmat de romantism, dar cine are urechi să audă ştie că aceste două orientări stilistice, evident diferite ca pondere în cele două perioade de stil, au convieţuit armonios pe tot parcursul amândurora, ele constituind o unitate organică, un sistem coerent.

Prin tradiție şi consens, fenomenele stilistice care preced semnificativ epoca lor sunt desemnate prin termeni compuşi cu prima componentă „pre", iar prelungirile semnificative

[*] Lucrare prezentată la simpozionul organizat în cadrul Festivalului internațional Mozart, editia a XVIII-a, Cluj-Napoca, 2008. Unele idei cuprinse în acest studiu au fost prezentate, mai concis, şi la Conferința Societății Ungare de Muzicologie din 3 octombrie 2008, dedicată aniversării de 100 de ani de la naşterea muzicologului Dénes Bartha, când însă m-am concentrat asupra unui singur tip de arie barocă şi prezenței acesteia în creația lui Mozart (Ferenc László, „A posztbarokk Mozart, hangszerszólós áriái tükrében [Postbarocul Mozart în oglinda ariilor sale cu un instrument obligat]", Magyar Zene, XLVI, 4, decembrie 2008, p. 375–382).

ale epocilor de stil, prin termeni care încep cu „post”. În secolul XX, acestora li s-au alăturat termeni cu silaba inițială „neo”, care nu semnifică o perpetuare a stilului de „ieri” într-un context stilistic actual, ci evocarea celui de „alaltăieri”. În legătură cu stilurile „neo”, se ştie că ele au devenit o orientare declarată în primele decenii ale secolului XX, exemplul cel mai notoriu fiind *Pulcinella* de Stravinky, în care modernismul autorului se amestecă cu stilul lui Pergolesi, printre modelele orientării numărându-se şi miniaturile pianistice pe teme populare ale lui Bartók, sinteze ale „clasicismului” oral al muzicii țărăneşti cu limbajul muzical savant al începutului de secol XX. Dar mostre ale orientării „neo” au existat şi înainte de 1900. De pildă, Brahms, cel mai postclasic dintre marii romantici germani, în finalul *Simfoniei a IV-a*, care este o apoteoză a *ciacconei* (sau a *passacagliei*, „cum vă place”), a creat o superbă capodoperă neobarocă, cu mult înainte de apariția acestui termen.

În ultimă analiză, stilurile „pre”, „post” şi „neo” pot fi considerate cazuri speciale ale unui bilingvism muzical. Destul de rar, dar mai întâlnim cazuri de trilingvism muzical şi mai încoace de finalul simfoniei brahmsiene. De exemplu, *Sonata pentru flaut şi pian nr. 1* de Sigismund Toduță este o muzică contemporană, de o modernitate moderată, ea este clasică în formă, partea I fiind o formă de sonată în toată regula cuvântului şi, nicidecum în ultimul rând, ea are o scriitură inspirată, evident, din *concerto*-ul baroc, cu segmente distincte de „tutti”-uri omofone şi „solo”-uri elaborate contrapunctic.[1]

Fără a dori să mă cantonez în probleme de terminologie, țin să semnalez unele puncte vulnerabile, nu ale acestui sistem „pre-post-neo”, aşa cum îl văd eu, ci al felului în care el se aplică în literatura de specialitate şi în convorbirea publică. Cunoaştem cazuri în care silabele „pre” şi „post” desemnează doar un simplu raport diacronic între ceea ce a fost „ieri”, respectiv va fi „mâine”, şi ceea ce este „azi”, această aplicare simplistă scăzându-le simțitor valoarea operativă. Într-un trecut nu foarte îndepărtat, muzica care precede clasicismul lui Haydn şi Mozart, ceea ce azi se numeşte, prin consens, baroc, a mai fost etichetată şi drept „preclasică”. Dintre muzicologii de mare anvergură care propovăduiau termenul „*Vorklassik*”[2] în această accepție, îl menționez pe Ernst Kurth, pentru care Bach a fost o

[1] Francisc László, *O capodoperă: Sonata pentru flaut şi pian (1952) de Sigismund Toduță*, în *Lucrări de muzicologie,* vol. XXII, p. 82.

[2] Cu privire la conceptul *Vorklassik*, ca perioadă de stil nu numai premergătoare ci şi pregătitoare a clasicismului (cca 1735–1785), vezi Peter Rummenhöller, *Die musikalische Vorklassik. Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik*, Deutscher Taschenbuch-Verlag – Bärenreiter Verlag, München–Kassel etc., 1983. Esența volumului a fost prezentată în articolul „Vorklassik” al aceluiaşi autor, în Mark Honegger – Günther Massenkeil, *Der grosse Lexikon der Musik*, VIII, [2]Herder, Freiburg i. Br., 1987, p. 311.

personalitate emblematică a preclasicului,[3] un „*Vorklassiker*” prin excelență. Nu ne-am mai ocupa de acest concept intrat în desuetudine, dacă el nu şi-ar avea pandantul în zilele noastre, când postmodernul a ajuns un termen generic al (mai) tuturor orientărilor ulterioare modernismului. Doresc şi sper că, în viitorul nu foarte îndepărtat nu se va mai considera postmodern în muzica contemporană tot ceea ce se opune modernismului de „ieri”, ca azi, ci, dimpotrivă, numai ceea ce perpetuează elemente semnificative ale acestuia în contextul pluristilismului şi eclectismului zilelor noastre.

Atât despre „post”, în contextul triadei „pre-post-neo”.

În ceea ce priveşte barocul, termenul, inițial depreciativ, cvasi-sinonim cu extravagant sau bizar, a apărut relativ târziu în muzicologie ca denumire a perioadei 1600–1750. În al său *Handbuch der Musikgeschichte* (1911), Riemann desemna această perioadă folosindu-se de un criteriu tehnic: „Generalbaßzeitalter” (epoca basului continuu). Celălalt întemeietor al istoriografiei muzicale moderne, Guido Adler, în *Handbuch der Musikgeschichte* (1924), o numea „dritte Stilepoche” (cea de-a treia epocă de stil). Pionierul inovației terminologice a fost Curt Sachs, un muzicolog-polihistor, cunoscut la noi, din păcate, mai exclusiv ca organolog şi etnomuzicolog, care a folosit termenul în scrierea sa din 1918, *Kunstgeschichtliche Wege* (Drumuri în istoria artelor), iar în 1919 a publicat în *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, vol. 26, chiar un studiu intitulat *Barockmusik*. Aşadar, în 1924, Adler, dacă ar fi vrut, ar fi putut să folosească termenul. Tot în 1924, a apărut şi primul volum dedicat acestei epoci de stil, *Musik des Barocks* de Robert Haas. În America, termenul a câştigat teren abia după 1948, când a văzut lumina tiparului cartea lui Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*.[4]

Mozart, alături de Haydn, a fost o personalitate emblematică a clasicismului. Dar nimeni nu neagă că în compozițiile sale se pot surprinde nenumărate momente ale „zilei de mâine”, adică stileme romantice. A existat în istoria receptării sale chiar o perioadă în care muzicologii se întreceau în detectarea unor „crize romantice” din viața şi arta lui. De altfel, genialitatea i-a permis lui Mozart să anticipeze profetic şi muzica zilei de „poimâine”; mă refer la unele insule pancromatice, atonale din muzica lui (în *Cvintetul cu pian în Mi bemol major*, KV 452, partea a II-a şi în *Simfonia în sol minor*, KV 551, partea a IV-a, începutul

[3] În cartea sa *Grundlagen des linearen Konstrapunkts* (Bern, Krompholz & Co., 1916, [5]1956), una dintre cele mai celebre lucrări de exegeză a stilului bachian, Ernst Kurth foloseşte de 11 ori lexemul *Vorklassik* ca termen generic pentru muzica lui Bach şi cea a epocii sale.

[4] Friedrich Blume, *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel, Brenreiter, 1974, p. 170–172.

dezvoltării), el meritând astfel pe deplin şi calificativul de premodern.[5] Nu este mai puțin remarcabil nici filonul postbaroc al creației sale care, deşi necontestat şi incontestabil, este tratat de muzicologie mai mult în legătură cu un caz sau altul şi mai puțin în lucrări de sinteză. În acest sens, este simptomatic faptul că în marea bibliografie a Fundației Internaționale Mozarteum din Salzburg, care cuprinde cca. 35.000 de titluri, există unul singur care conține cuvintele „Mozart" şi „baroc" şi nu este un studiu de caz: *Tradiții barokko v muzîke Mozarta*, de Natalia Țeifas, din 1992.[6]

Genialitatea lui Mozart s-a manifestat şi în faptul că a putut să creeze capodopere de acelaşi rang absolut în toate cele trei genuri de bază ale epocii sale: în cel ecleziastic, cel dramatic şi cel cameral (acesta din urmă cuprinzând, în accepțiunea epocii, toată muzica sa instrumentală cu excepția sonatelor bisericeşti, deci şi simfoniile şi concertele). Filonul postbaroc poate să fie detectat în toate trei, dar nu în aceeaşi măsură şi nu în ipostaze similare.

În muzica de cameră, Mozart a practicat de la început un stil contemporan. Prima sa *Simfonie în mi bemol major,* KV 16, sau *Sonata pentru pian în do major*, KV 19d (pentru patru mâini), primul său *Cvartet de coarde, în Sol major*, KV 73f (80), sau primul *Cvintet, în Si bemol major*, KV 174, se încadrează deja sub toate aspectele în stilul epocii sale şi sunt contribuții personale la primenirea speciilor respective. Potrivit terminologiei noastre actuale, acestea sunt lucrări clasice (unele poate şi cu trăsături încă preclasice, dar nu în sensul lax şi perimat, ci în cel restrâns, precis delimitat al cuvântului). Faptul că în 1773, drept final al *Cvartetelor de coarde în Fa major*, KV 168, şi *în re minor*, KV 173, Mozart a compus câte o fugă pe teme de evident caracter baroc trebuie considerat o excepție, din păcate, una nu tocmai fericită. Posteritatea se întreabă pe bună dreptate dacă aceste fugi nu cumva sunt corpuri străine în întregul lucrărilor respective. Chiar dacă ele ar fi perfecte în sine,[7] aceste fugi nu sunt postbaroce, ci doar pastişe tardive ale unui model formal şi ale unei tehnici de compoziție, istoric depăşite. Le lipseşte tocmai dimensiunea contemporană, adică clasică.

---

[5] Francisc László, *Wolfgang Amadeus Mozart – dodecafonist?,* „Muzica", XXVIII, 8 (312), Bucureşti, septembrie 1978, p. 24–29. Versiunea în limba germană, în curs de publicare la Schönberg Center Viena.

[6] Natalia Zeifas, *Tradiții barokko v muzîke Mozarta*, „Muzîkalinaia akademia", 2 (1992), p. 184–186.

[7] Ele sunt departe de perfecțiune şi în sine. Citez opinia muzicologului american Peter Wollny (Cambridge, MA): „Im Finale des kleinen d-Moll-Quartetts beispielsweise sind acht Expositionen des archaisch wirkenden Fugenthemas schlicht aneinandergereiht – ohne genügend Raum für Zwischenspiele. [...] Zwar läßt sich eine hier fortlaufende Verdichtung der kontrapunktischen Arbeit erkennen, doch bleibt die Tonale Disposition deutlich unter dem Niveau gleichzeitig entstandener Sonatensätze. Das Finale wirkt daher eher wie ein Ricercar als eine voll ausgebildete Fuge. Eine ganz ähnliche Anlage findet sich im F-Dur Quartett [În finalul Cvartetului în re minor, de exemplu, se înşiră, pur şi simplu, opt expoziții ale temei de o aparență arhaică – fără spațiu suficient pentru interludii. Deşi se poate recunoaşte o condensare progresivă a travaliului contrapunctic, dispoziția tonală rămâne semnificativ sub nivelul părților de sonată date la iveală în acelaşi timp]." Peter Wollny, *Mozarts Fugen und der fugierte Stil in seinem Spätwerk*, (edit. Rudoph Angermüller et al.), *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991* (*Mozart-Jahrbuch 1991*), p. 86–92.

Nouă ani mai târziu, în 1782, Mozart a avut o scurtă perioadă de creație, în care, sub impulsul contactelor sale cu baronul Gottfried van Swieten, un admirator fervent al lui Bach şi al lui Händel, a reluat încercările sale de a compune fugi. În acest an al *Răpirii din serai*, când a executat şi transcripțiile pentru ansambluri de coarde ale unor fugi din *Wohltemperiertes Klavier* (KV 404a, 405), el a compus nu mai puțin de 13 începuturi de fugă (KV 375d–h, 383 a, b, d, 385e/2, k, n, 404b, 405a.), dintre care a reuşit să termine doar unul singur (KV 383a [394]). (În subsidiar, în acelaşi an, el a început să compună şi o suită barocă, în maniera lui Händel, rămasă la rândul ei tot nefinalizată (KV 385i [399]). Luptă zadarnică cu un gen al trecutului care nu vrea să i se predea? O criză de creație? În aparență da, dar în realitate cu totul altceva, întrucât din toate acestea eforturi, soldate cu eşec, s-a născut, în sfârşit, o capodoperă de o originalitate bulversantă, care este postbarocă *strictu sensu*: finalul *Cvartetului în Sol major,* KV 387. Ideea genială ce stă la baza acestuia, realizată la nivel ideal, este fuziunea dintre fuga, gen emblematic al barocului, şi forma de sonată, formă emblematică a clasicismului vienez. Aceeaşi idee a fost materializată, într-o formă şi mai complexă, în finalul *Simfoniei în Do major*, KV 551, supranumită „Jupiter".

Ponderea barocului este incomparabil mai mare la Mozart în genul ecleziastic, de altfel nu numai la el, ci în toată muzica religioasă a clasicilor. Trecerea de la renaştere la baroc reînnoise fundamental muzica de cult a bisericii romano-catolice. În jurul anului 1600, polifonia vocală palestriniană, impusă ca model de Biserica însăşi şi acceptată ca atare de compozitorii renaşterii, îngenunchease în fața misei vocal-instrumentale baroce. Semnalmentele acesteia din urmă au fost: recurgerea la monodia acompaniată şi la practica basului cifrat, instrumentalizarea limbajului muzical, o ritmică mai diferențiată şi o mânuire mai liberă a disonanțelor, deschidere relativă față de trăsăturile de stil proprii operei, alternarea unor segmente contrastante ca scriitură: solo-uri şi ansambluri solistice vocale, coruri mai monodice sau mai polifonice, inclusiv fugi în toată regula cuvântului, toate acestea susținute de acompaniamentul unui grup instrumental, de regulă de dimensiunile unei orchestre, cu timbruri individualizate. La trecerea de la baroc la clasicism, însă, nu a avut loc în muzica bisericească o înnoire fundamentală, asemănătoare celei din jurul anului 1600. Înnoirile clasicilor în domeniul limbajului şi al expresiei sunt evidente, dar matricea barocă a rămas aceeaşi, păstrându-se cu fidelitate acompaniamentul de bas cifrat, care, precum se ştie, a fost un simbol definitoriu al muzicii baroce. Cu o oarecare exagerare, se poate afirma că, în domeniul muzicii bisericeşti, Mozart „s-a născut" compozitor baroc. Iar sinteza barocului cu clasicismul nu s-a materializat în capodopere mozartiene atât de echilibrat „bilingve" ca finalul *Cvartetului în Sol major*, respectiv, al *Simfoniei în Do major*, „Jupiter". Dimpotrivă,

tradiția barocă pare adesea a fi constituit pentru Mozart, compozitorul de muzică bisericească, o povară. El nu a scăpat de trecutul baroc nici în mirabilul motet *Ave verum corpus*, cea mai scurtă şi mai densă, cea mai smerită muzică religioasă a sa, compusă în ultimul său an de viață, care stilistic nu are nimic în comun cu barocul, dar, fiind muzică religioasă, a fost concepută cu bas cifrat.

În ceea ce priveşte genul dramatic, Mozart a debutat tot sub semnul barocului. Dintre cele trei subgenuri pe care le-a practicat cam cu aceeaşi intensitate (*opera seria*, *opera buffa* şi *Singspiel*), două au constituit moşteniri ale barocului italian.

În *opera seria*, el a preluat ştafeta de la numeroasa galerie a compozitorilor italieni şi neitalieni care compuneau – iertată să-mi fie ironia! – „opere de serie" pe libretele italiene ale lui Pietro Metastasio şi ale altor poeți specializați în acest gen al literaturii dramatice baroce. Subiecte mitologice şi din istoria antichității, acțiuni întortocheate şi artificioase, succesiuni nesfârşite de arii *da capo*, cu precădere de virtuozitate, înşirate fără prea multă preocupare pentru linia dramaturgică a actelor, alternând cu recitative *secco*, purtătoare ale acțiunii, acompaniate doar de un grup de *basso continuo*: acesta este kilometrul 0 de la care a pornit Mozart spre a-şi croi un drum propriu în acest domeniu. *Mitridate, re di Ponte*, KV 87, *Lucio Silla*, KV 135, sau *Il re pastore*, KV 208, sunt întrupări de maximă calitate artistică ale acestor parametri stilistici. *Idomeneo*, KV 366 (1781), este cea mai valoroasă încercare a lui Mozart de a „mântui" specia, de a o învesti cu valențe dramatice mai apropiate de geniul său. În acest sens, este semnificativ faptul că el a mai prelucrat partitura şi în primăvara lui 1786, paralel cu pregătirea premierei lui *Figaro*, în vederea unei interpretări concertante, care a avut loc la Viena. Cinci ani mai târziu, când a compus ultima sa *opera seria*, *La Clemenza di Tito*, KV 621, având prea puțin timp la dispoziție, el s-a predat, în multe privințe, rutinei şi şabloanelor, dând la iveală o lucrare scenică tributară unor standarde de mult depăşite de el. Cu toată frumusețea unor momente de sclipire, trebuie să dăm dreptate lui Hildesheimer care a concluzionat fără milă: figurile operei duc genul *ad absurdum*, în această creație aproape că dispare granița dintre sublim şi ridicol.[8]

Mozart s-a născut compozitor baroc şi în domeniul *operei buffa*, numită şi *dramma giocoso*, unde însă a parcurs o traiectorie ascendentă incomparabil mai semnificativă. Scrisă la vârsta de doisprezece ani, chiar şi *La finta semplice*, KV 51, compusă în cadrul consacrat de tradiție, dar bogat în sclipiri geniale, a fost deja mai mult decât o onorabilă lucrare de debut.

[8] „Uns erscheinen die Figuren der «Clemenza» tatsächlich darauf angelegt, die Opera seria ad absurdum zu führen, Nachzügler einer Gattung. Hier sind die Grenzen zwischen dem Erhabenen und Lächerlichen beinah verwischt." Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, ^{3}1982, p. 317.

Promisiunile acestei prim-născute au fost împlinite cu vârf şi îndesat în trilogia compusă pe libretele lui Da Ponte, *Figaro*, KV 492, *Don Giovanni*, KV 527 şi *Cosi fan tutte*, KV 588, care îl consacră pe Mozart drept cel mai proeminent geniu al operei secolului al XVIII-lea. Admirația noastră pentru complexitatea şi originalitatea revoluționară a acestor capodopere nu ne împiedică în a conştientiza filonul evident baroc din ele, materializat în general în recitativele *secco*, în special în unele momente, ca de exemplu aria de-a dreptul „händeliană", în Re major, a Donnei Elvira din actul I al operei *Don Giovanni.*

Cel de al treilea domeniu principal al genului dramatic mozartian, *Singspielul*, nu are semnificative rădăcini baroce.[9] Dar până şi în *Flautul fermecat*, KV 620, culmea absolută a subgenului, putem să detectăm momente postbaroce. Bunăoară, cine ar contesta că în ariile de virtuozitate ale Reginei nopții reverberează spiritul operei *seria* baroce? Iar episodul celor doi bărbați înarmați din final (mm. 196–237), cu al lor *cantus firmus* sobru, hieratic, intonat în octave paralele fără vreo diferențiere dinamică, înconjurat de un acompaniament contrapunctic la patru voci, nu este altceva decât o reîntoarcere creativă la prelucrările de coral pentru orgă ale lui Bach. Bineînțeles, aceste intarsii baroce nu constituie corpuri străine în *Singspielul* mozartian, ca fuga în *Cvartetul în re minor*, ci sunt perfect motivate din punct de vedere dramaturgic.

Firește, aceste considerente nu constituie decât o modestă introducere în problematica postbarocului mozartian, mai mult o schiță decât un studiu, nicidecum o lucrare muzicologică în sensul restrâns al cuvântului. Dar consider că anumite probleme legate de subiect pot fi supuse aprecierii breslei şi sub forma acestui eseu. Sper ca actul meu de pionierat să fie primit de colegii de carieră cu critică severă, dar şi cu bunăvoință îngăduitoare.

Cercetarea sistematică a subiectului, cu pretenția exhaustivității, va fi anevoioasă, chiar şi numai pentru faptul semnalat deja în introducere: din cauza numărului mare de studii de caz, care fac substanțiale referiri la această problematică, fără ca, în titlurile lor, comanda „find" a PC-ului să găsească, alături de numele lui Mozart, cuvântul-cheie baroc sau postbaroc.

---

[9] Deşi executat în premieră scenic, *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*, KV 35, cu adânci rădăcini în tradiția dramei iezuite din secolul al XVII-lea, singurul reprezentant, în creația lui Mozart, a ceea ce, prin consens, se numeşte „geistliches Singspiel" nu poate fi considerat un *Singspiel* propriu-zis şi, ca atare, încadrat în genul dramatic. În mod semnificativ, în cea mai cuprinzătoare lucrare monografică dedicată creației lui Mozart, *Mozart-Handbuch* (red.: Silke Leopold, Kassel–Stuttgart, 2005) lucrarea este plasată în capitolul dedicat muzicii religioase, subcapitolul *Geistliche Oratorien und Kantaten* (Oratorii religioase şi cantate). Şi mai tranşantă este poziția reprezentată de *Mozart-Lexikon* (red.: Gernot Gruber – Joachim Brügge, Laaber: Laaber, 2006), care ne atenționează că în partitura autografă a acestei lucrări subtitlul este „Oratorium" (p. 753), încadrarea „geistliches Singspiel" fiind apocrifă.